

Željko
Čurčić

hrvatska periodika u razdoblju od 1869. do 1903. kao izvor informacija o slikarstvu

1. Hrvatska periodika u razdoblju od 1869. godine do pojave Moderne kao izvor informacija o slikarstvu

Analiza članaka o slikarstvu u hrvatskoj periodici od 1869. do pojave Moderne u Hrvatskoj pokazuje da je većina autora (bilo ih je više od stotine) imala jedinstven pristup valorizaciji te likovne grane, jednako kao i u pogledu kiparstva i arhitekture.

Među brojnim autorima posebno su zanimljivi Kršnjavi, Strossmayer, Mrazović, Šrepel i Truhelka, čija je valorizacija slikarstva reprezentativna za to razdoblje. Stoga je u ovom radu obavljena analiza njihovih članaka. Oni su pozitivno vrednovali sadržajne i formalno-idejne značajke slikarstva. Slikarskim izražajnim sredstvima pridavali su vrijednost samo ako su bila u službi sadržaja. Slike su smatrali posrednim medijem za iznošenje sadržaja, pa su u skladu sa svojim društveno-političkim opredjeljenjima pozitivno vrednovali povijesno i religiozno slikarstvo izraženo akademskom manirismom.

U razdoblju od 1869. godine do pojave Moderne u Hrvatskoj je prevladavalo historijsko i religiozno slikarstvo. Patetično i teatralno u izrazu a akademističko po načinu obrade, ono je trebalo da istakne idejni supstrat određenog sadržaja.

Tako shvaćeno slikarstvo odraz je učmalog stanja u društveno-političkom životu tadašnje Hrvatske, pa se u toj situaciji sva likovna kreativnost slikara svodi na puku idealizaciju stvarnosti i nacionalne prošlosti.

Najznačajniji slikar historijskih tema bio je Ferdo Quiquerez. Kršnjavi i Mrazović pozitivno su vrednovali njegove povijesne konstrukcije. Isticali su Quiquerezovu narativnost u prikazivanju slavne i herojske prošlosti Hrvata i Crnogoraca, osobito njegov način detaljne rekonstrukcije dekora te patetiku gesta kojima je naglasio herojstvo i druge vrline glavnih historijskih likova. Mrazović ističe: „Junaštvo Trifkovo, nalik starorimskom Horaciju, uveličuje naš mladi slikar na Cetinju ovim nacrtom.”¹

U sadržajnom pogledu različit od Quiquereza ali jednako značajan hrvatski slikar tog razdoblja bio je Nikola Mašić, koji je ostvario niz dopadljivih idila. Kršnjavi je isticao kako ovaj slikar, tehnički virtuozno, na akademski način prikazuje idealiziranu stvarnost.² Analizom njegovih likovnih izražajnih sredstava ustanovljuje da Mašić planinu i njezinu ljepotu naglašava linijama jer su one planini svojstvene, a ravnicu i njezinu ljepotu bojama.

Uočavajući da Mašiću više odgovara boja i stapanje prikazanih predmeta i likova u kolorističku cjelinu nego linija koju upotrebljava samo kad nešto želi izraziti i istaknuti, Kršnjavi

¹ Mrazović Ladislav. Smrt vojvode Tripka, slika F. Kikereca. Vienac, 7/1876, 1876, 14, str. 246.

² Kršnjavi, Izidor. Mašićeve slike. Vienac, 15/1883, 51, str. 829-830.

piše: „Slikaru koloristi svijet se čini mnogo bogatijim, bujnijim i ljepšim, tisuć tajnih dražesti prirode uživa on, a obični čovjek prolazi kraj njih, a da ih ni ne vidi.” Na temelju takvih kvaliteta Kršnjavi pozitivno vrednuje uljepšani svijet Mašićevih slika, smatrajući ga vrhuncem slikarskog izraza u tom žanru.

Istaknuti autori kao Kršnjavi, Strossmayer, Mrazović, Truhelka i Šrepić kritizirali su slikarstvo realizma, naturalizma i impresionizma jer – po njihovu sudu – način izražavanja tih likovnih pravaca nije u skladu s formalno-idejnim tretiranjem sadržaja. Smatrali su da smisao slikarstva nije u detaljnom kopiranju realnosti (tako postupa, tvrdili su, slikarstvo realizma i naturalizma) i da slikarima realnost treba da posluži samo kao vizuelna podloga u oblikovanju idejne strane sadržaja.

Jedan od najznačajnijih autora članaka, koji je u hrvatskoj periodici kontinuirano pisao o slikarstvu, bio je Izidor Kršnjavi. Pristup slikarstvu i njegovu valorizaciju temeljio je na idejno-formalističkim gledištima.³ U tom smislu pozitivno je vrednovao idejnu stranu povijesnog i religioznog slikarstva. Valorizirajući evropsko slikarstvo s kraja 18. stoljeća i u prvoj polovici 19. stoljeća⁴ „žali” da je nakon francuske revolucije u evropskom slikarstvu prevladao „isprazan” i „hladan” stil francuskog slikara Jacques-Louisa Davida, koji ne iznosi emotivnu i idejnu stranu danog sadržaja, te se njegovo slikarstvo i ne zasniva na „pravom znanju”.

Pravu vrijednost Kršnjavi nalazi u religioznom i povijesnom slikarstvu nazarenaca Petera Corneliusa, Johanna Friedricha Overbecka i Josepha Antona Kocha, budući da su se oni ugledali na religiozno i povijesno srednjovjekovno slikarstvo, koje u sebi sadrži „prave” religiozne osjećaje i ima veliku povijesnu vrijednost.

U tom smislu Kršnjavi pozitivno vrednuje historijsko slikarstvo češkog slikara Jaroslava Čermáka: „Jer su Čermákové slike i riječi i ideja koje je biskup (tj. Strossmayer) uvijek svjesno vršio, a to jest: „sve za vjeru i domovinu”.“

Kršnjavi se negativno odnosio spram naturalističkog, realističkog i kolorističkog slikarstva zbog toga što svaki od tih načina izražavanja zanemaruje idejnu stranu slikarskog sadržaja. On kritizira Théodorea Géricaulta, francuskog slikara s početka 19. stoljeća, jer u njegovoj slici „Brodolom Meduze”, na kojoj je događaj prikazan „groznom istinitošću”, vidi začetak naturalizma i realizma.

Po mišljenju Kršnjavog slikari koloristi zapostavljaju idejnu stranu sadržaja a slikarsko djelo i njegova izražajna sredstva

svode samo na boje. On se negativno osvrće na eksperimente francuskih kolorista, čije je slikarstvo afirmiralo boju kao značajno izražajno sredstvo.

Iako je zastupao formalističko-idejni stav prema kojem je vrednovao slikarstvo, Kršnjavi je svojim brojnim osvrtima u hrvatskoj periodici pridonio popularizaciji slikarstva i razvoju likovne kritike u Hrvatskoj.

Paralelno s Kršnjavim, u hrvatskoj periodici o slikarstvu piše Josip Juraj Strossmayer, koji naglašava njegovu didaktičko-estetsku funkciju: „Što je u pravom smislu liepo, mora ujedno biti i dobro.”⁶ Analizirajući radove dvaju njemačkih slikara, sljedbenika nazarenaca, Alexandra Maximiliana Seitzta i njegova sina Ludwiga, Strossmayer ističe da su oni ispunili zadatak slikarstva, koji se sastoji u tome da se religiozni sadržaj prikaže što pristupačnije i tako približi „neukom puku”: „Više put je rado vidjeti kako naš dobri puk pred ovom ili onom slikom poklekne i Bogu se pomoli.”⁷ On smatra da se naturalističkim prikazivanjem religiozni sadržaj vulgarizira i stoga kritizira takav način prikazivanja. Analizom slikarstva Jacopa Bassana ustvrđuje da je taj talijanski majstor učinio promašaj time što je više naglašavao žanr detalje nego idejnu stranu religiozne tematike i moralne poruke što proizlaze iz evanđelja.⁸ U tom smislu kritizira i tvrdnju Giorgia Vasarija, pisca biografija talijanskih umjetnika, po kojoj je veliki renesansni slikar Raffaello Santi umro zbog razbludna života. Strossmayer, naime, nije vjerovao da umjetnik koji na svojim slikama prikazuje uzvišene religiozne sadržaje može umrijeti na nemoralan način.⁹

U svom pristupu likovnom djelu, posebice slici, Strossmayer je bio tendenciozan, jer je prvenstveno obraćao pažnju na idejnu stranu sadržaja. Njemu je važno da slika religioznog sadržaja nosi moralnu poruku proizišlu iz relevantnog teksta. Analizirajući slikarstvo vrednovao je idejno-moralnu poruku koju bi – kako je on mislio – trebalo da predoči određeno slikarsko djelo, pa je prema tome i ocjenjivao umjetnički uspjeh toga djela.

Isticanjem idejnog značenja i didaktičke uloge slikarstva Ladislav Mrazović imao je isti pristup tom području likovne umjetnosti kao i Strossmayer.¹⁰ Po njegovu mišljenju slikar-

³ Grljić, Danko. *Estetika III* – o. c., str. 231.

⁴ Kršnjavi, Izidor. *Umjetnička izložba u Monakovu*. Vienac, 11/1879, 44, str. 703-705, 45, str. 715-719.

⁵ Kršnjavi, Izidor. *Čermakov ranjeni Crnogorac*. Vienac, 7/1875, 29, str. 472.

⁶ Strossmayer, Josip Juraj. *Pismo preuzv. gosp. biskupa Strossmayera ob umjetničkom društvu, pismo gosp. dru. Kršnjavom*. Vienac, 7/1879, 13, str. 204.

⁷ Strossmayer, Josip Juraj. *Nove slike u stolnoj crkvi dakovačkoj*. Vienac, 10/1878, 6, str. 88.

⁸ Strossmayer, Josip Juraj. *Treća slika u stolnoj crkvi zagrebačkoj*. Vienac, 6/1874, 46, str. 735.

⁹ Strossmayer, Josip Juraj. *Pismo preuzv. gosp. biskupa Strossmayera ob umjetničkom društvu, pismo gosp. dru. Kršnjavom* – o. c., str. 205.

¹⁰ Mrazović, Ladislav. *Umjetničko-obrtnička izložba u Zagrebu*. Vienac, 11/1879, 50, str. 798-801.

ski način prikazivanja stvarnosti mora biti u skladu s idejnim značenjem prikazanog motiva: „Ne može oblik ili ukras predmeta biti u opreci s idealom predmeta. Ludo je na primjer tlo pladnja uresiti cvijećem ili likovima jer je namijenjen da se jelo u nj stavlja i nožem po njemu reže.”¹¹ Mrazović smatra da je zadatak slikarstva prikazati stvarnost onakvom kakva se prikazuje našem osjetilu vida. Dosljedno tome, slikarstvo nije drugo nego materijalizacija čiste ideje koja je čvrstom logikom vezana uz namjenu likovnog djela.

Kršnjavi, Strossmayer i Mrazović negativno su vrednovali slikarstvo naturalizma, realizma i impresionizma, jer su smatrali da se slikari koji pripadaju tim stilskim pravcima zadovoljavaju pukom imitacijom stvarnosti, ne tražeći relevantne idejne sadržaje.

Realizam su smatrali golom tehnikom koja do detalja kopira grubu realnost, a impresioniste su kritizirali kao slikare koji svoja platna ispunjavaju samo dojmovima jer upotrebljavaju boje koje ne odgovaraju bojama viđenim u stvarnosti.

Takvo mišljenje o impresionistima najkarakterističnije je formulirao književni kritičar Milivoj Šrepel: „Gdje drugi zamjećuju posve bijelu put tu otkriva Manet zelenkasto titranje i propadanje. Kosu za obično oko posve crnu slika Manet žutom bojom gotovo crvenom.”¹² Povlačeći paralelu između umjetnosti Zolina naturalizma i impresionizma, on ističe da im je zajednička karakteristika što prikazuju premoć tijela nad dušom.

Zbog takvog načina rasuđivanja mjerodavnih autora impresionizam nije našao pogodno tlo u hrvatskom slikarstvu posljednje trećine 19. stoljeća.

Osim navedenih autora, o slikarstvu je u razdoblju od 1869. do Moderne mnogo pisao Ćiro Truhelka, koji je u Zagrebu završio studij povijesti umjetnosti. On se bavio ne samo poviješću umjetnosti nego i etnografijom, muzeologijom i arheološkim istraživanjima. U vezi s tim istraživanjima objavio je niz radova o pretpovijesnoj, antičkoj i srednjovjekovnoj arheologiji. Također se bavio paleontologijom, numizmatikom i poviješću, osobito turskog razdoblja.¹³ Kao slikar Truhelka je bio vrijedan, ali nedovoljno razvijen talent. Slikao je naturalističkim načinom u okviru bečkog akademizma. Njegovi akvareli, precizno izvedeni crteži i ulja tematski su povezani s njegovim terenskim istraživanjima. Posebno su ga privlačili motivi iz Bosne i njezine ljepote te historijska arhitektura.

U svojim člancima Truhelka poput Kršnjavog, Strossmayera i Mrazovića vrednuje slikarstvo s obzirom na idejnu komponentu njegova sadržaja. Vrednujući kronološkim redom sli-

karska djela izložena u Strossmayerovoj galeriji (gdje je pretežno bilo prezentirano talijansko slikarstvo iz perioda s kraja gotike pa sve do početka 19. stoljeća)¹⁴, on hvali talijanske majstore Giotto i Fra Angelica, jer su na svojim slikama prvenstveno prikazali religiozni zanos likova. O Fra Angelicu piše: „Njegove slike nisu genijalne kompozicije modela već kompozicije koje su se rodile u duši njegovoj, a rodilo ih je duboko religiozno čuvstvo.” Truhelka se negativno odnosi prema realističkom načinu prikazivanja: „Realizam se širio i Bog zna kako bi bio zalutao da mu nije Don Ghirlandajo (1449–1494) na put stao. I u njemu ima realizma, ali on ga znade glavnoj ideji podrediti.”

Analizirajući slikarstvo manirizma i baroka on negira njegovu vrijednost, jer je „naravnom momentu za volju” narušilo kompozicijske zakonitosti renesanse.

Da bi objasnio slikarstvo istog razdoblja u Njemačkoj, Truhelka ističe da je to slikarstvo bazirano na karakteristikama njemačkog naroda i njegove „duše”. Kritizira realističnost i objektivnost kao osnovne karakteristike likovnog izraza njemačkih slikara iz tog razdoblja, budući da su oni imitirali stvarnost ne tražeći u njoj ideje.

Truhelka se nije zadržavao samo na analizi sadržaja, nego se upuštao u analizu slikarskih izražajnih sredstava.¹⁵ To je bilo u skladu s njegovom tvrdnjom da likovna kritika nema svrhu jednoznačno vrednovati likovno djelo, bilo da ga hvali ili negira, već da mora protumačiti kako i zbog čega neko djelo stvara određen dojam na gledaoca.

Analizirajući platna venecijanskih slikara 16. stoljeća Truhelka zaključuje da njihove boje stvaraju samo ugodu vizuelnog doživljaja; njihovo slikarstvo ne utječe na čovjekovu dušu, jer ne prikazuje uzvišena moralna čuvstva. Kao Kršnjavi i Strossmayer, uzvišena moralna čuvstva i on nalazi u slikarstvu nazarenaca. Isticao je da ono, premda nema likovne izražajnosti, prikazuje religiozan sadržaj sublimiran u ideju.¹⁶

U prikazu života i djela hrvatskoga renesansnog slikara Andrije Medulića Truhelka se dokazao kao savjestan i minuciozan kritičar. Analizirajući Medulićeve likovna sredstva on uočava bitne karakteristike njegova slikarstva. Tom se analizom suprotstavlja Vasarijevu nedorečenom tumačenju Medulićeve umjetnosti. Tako podvrgava kritici Vasarijevu tvrdnju da je Medulić bio puki imitator Tintoretta. Naime, napominje da Vasari nije dao vjerodostojne dokaze za svoju tvrdnju jer je Tintoretovu sliku „Prikazanje Isusovo” netočno atribuirao Meduliću. Budući da se negativno odnosio

14

Truhelka, Ćiro. Strossmayerova galerija slika. Viena, 16/1884, 43, str. 684–687; 44, str. 700–703; 45, str. 718–721; 46, 734–735; 47, str. 750–751; 48, str. 764–766.

15

Truhelka, Ćiro. Drvorezbarstvo. Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt, 1/1886, str. 14–15.

16

Truhelka, Ćiro. Andrija Medulić. Njegov život i rad. Glasnik Društva za umjetnost i obrt, 1/1886, str. 40–53.

11

Mrazović, Ladislav. Štil u umjetnosti. Viena, 10/1878, 13, str. 216.

12

Šrepel, Milivoj. Impresionizam. Viena, 16/1884, 48, str. 770–771.

13

Truhelka, Ćiro. – U: Enciklopedija likovnih umjetnosti. 1. izd. Zagreb 1966. Knj. 4, str. 459.

prema Medulićevu slikarstvu, Vasari je smatrao da ta slika nema vrijednosti. Truhelka ističe da se kasnijom analizom utvrdilo suprotno, tj. da je autor slike Tintoretto, što pokazuje da se i tako velik i značajan slikar služio Medulićevom manirom slikanja.

Truhelka je unaprijedio povijest umjetnosti u Hrvatskoj uvođenjem analitičkog i kauzalnog pristupa slikarstvu, koji je bio novost u odnosu na pragmatički pristup što su ga primjenjivali Strossmayer, Kršnjavi, Mrazović i Šrepel.

2. Hrvatska periodika u razdoblju Moderne do 1903. godine u Hrvatskoj kao izvor informacija o slikarstvu

Prijelom u vrednovanju slikarstva u Hrvatskoj nastaje pojavom Moderne. Mladi umjetnici i kritičari Guido Jenny, Ivan Pilar, Dušan Plavšić, Milivoj Dežman, Milan Marjanović, Vladimir Lunaček i Ksaver Šandor Gjalski počinju valorizirati na temelju secesijskog poimanja likovne umjetnosti.

Guido Jenny u svojim teoretskim razmatranjima o likovnoj umjetnosti pravilno ističe da su realizam i naturalizam devetnaestog stoljeća bili temelj za stvaranje i razvoj moderne umjetnosti, jer su odgovarali tadašnjem stupnju razvoja kulture. Za razliku od prethodnih autora članaka – Jenny je realizam i naturalizam ocijenio kao umjetnost koja je pomogla čovjeku da spozna sebe i svoje težnje i tako mu otvorila horizonte za spoznaju tadašnje groteskne i raznolike društvene stvarnosti: „Moderna pak umjetnost proučava pojedinu osobu u cjelosti, izdvaja dosljednije i finije i tako su likovi puni života, odišući mirisom tla i društva gdje su porasli.”¹⁷

Jenny je shvatio da se istinita umjetnost mora temeljiti na slobodi umjetničkog izražavanja. Kritički se osvrnuo na „reakcionu” umjetnost devetnaestog vijeka koja je podržavala „pustu nekakvu ljepotu forme”.

Najcjelovitiji pokušaj tumačenja ciljeva Secesije načinio je Ivan Pilar. U smislu Jennyjeva poimanja moderne umjetnosti, on pravilno uočava da je njezin nastanak bio uvjetovan društvenim i kulturnim prilikama na kraju 19. stoljeća u Evropi.¹⁸ U pokretu Secesije vidio je težnju za preporodom umjetnosti i borbu protiv škola uopće i škola dotadašnje umjetnosti, jer je smatrao da tadašnja umjetnost nije odgovarala duševnom, misaonom i osjetilnom bogatstvu tadašnjeg čovjeka. Pilar smatra da treba stvoriti umjetnost u kojoj će doći do izražaja apsolutna individualna sloboda stvaranja, prema tome i mogućnost pojednostavnjenja vanjske forme umjetničkog govora; međutim ističe: „Treba spriječiti da materija

ubije dušu.” On upozorava na opasnost da se sredstvo umjetničkog izražavanja pretpostavi sadržaju, to jest da se „tehničko” sredstvo identificira s umjetnošću.

Stavljajući težište na sadržajnu stranu umjetničkog djela, Pilar ne zastupa izvorne smjernice Secesije. Secesija se nije suprotstavila samo sadržajnoj strani dotadašnje akademske umjetnosti već je njezina izražajna sredstva smatrala nepodesnim da izraze htijenja moderne umjetnosti.¹⁹

Pilarov stav o isključivoj važnosti sadržaja pri ocjenjivanju vrijednosti likovnog djela ide nauštrb umjetničkog izraza i nije u skladu s njegovom tezom o slobodi stvaranja prema individualnom umjetničkom senzibilitetu.

Pilar se zalagao za popularizaciju umjetnosti reprodukcijama i plakatiranjem. U tome je vidio socijalizaciju i demokratizaciju umjetnosti koja bi takvom površnom, dekorativnom funkcijom ušla u svakidašnji život.

Utjecaj Pilarova teorijskog razlaganja vidi se u člancima Plavšića i Dežmana. Oni su moderna secesijska nastojanja uglavnom tumačili kao promjenu u tematskom smislu, pri čemu se interes slikara usmjeruje na svakidašnjicu ili na prikazivanje povijesnih i biblijskih tema u okviru sadašnjosti.

U osvrtnu na ruske slikare buržoaskog realizma²⁰ Dušan Plavšić smatra da je njihovo slikarstvo vrhunac istinskog umjetničkog izraza. Njemu je bitno da se tematika tih slikara kreće unutar ruske realnosti, jer se u aktualnom sadržaju nalazi istinska vrijednost i originalnost umjetničkog djela: „Htjeli su biti istiniti izraz svog vremena i života, koji ih okružuje i htjeli su za rusku publiku stvoriti rusku umjetnost. Tako su oni slikali scene iz suvremenog života, pokušali su isto onako uhvatiti tipove i osobine iz ruskog života, kako je to činila literatura, ili su slikali rusku stepu, rusku šumu i ruska mora.”

Plavšić prihvaća buržoaski realizam kao bitnu novost i u tom smislu vrednuje moderno slikarstvo u suprotnosti s religioznim slikarstvom koje su preferirali autori članaka do pojave Moderne: „Često su se mašili historijskih događaja i biblijskih tema, dok religiozno slikarstvo u pravom smislu riječi među njima nije uspjelo.”

Osim o tematskim promjenama, Plavšić, Dežman i Gjalski pisali su o plenerizmu kao novoj kvaliteti slikarskog izražavanja u odnosu na akademski način.

Plavšić je plenerizam smatrao vrhuncem modernog izraza pripisujući ga ruskom slikaru realistu Iliji Jefimoviču Rjepinu: „U njegovim plein-air slikama titra sunčano svjetlo, zrakom spaja se u divnu harmoniju.”

¹⁷ Jenny, Guido. Umjetnost našeg vremena. Život, 1900, 1/3, str. 96.

¹⁸ Pilar, Ivo. „Secesija”. Vienac, 30/1898, 35, str. 540.

¹⁹ Schumutzier, Robert. Art Nouveau. – New York 1962, str. 10–16.

²⁰ Plavšić, Dušan. Rusko društvo prenosnih izložaba umjetnosti. Život, 1900, 1/6, str. 202–205.

²¹ Plavšić, Dušan. Petrogradska izložba. Život, 1/5, str. 142.

Ksaver Šandor Gjalski, književnik realističkoga stilskog izraza,²² na jednak način pristupa umjetnosti Vlahu Bukovca, pa ističe da je njegov slikarski izraz savršen: „Plastika je postignuta do skrajnosti, svila je gotovo tako te misliš da će svojim raskošnim šuštem zašušiti – čipke – čisto da misliš te se od daha i gibanja zraka miču i gibaju.”²³

Analizirajući djela Williama Turnera, Gustavea Courbета, Jeana François Milleta i Édouarda Maneta, Dežman uočava novu plenerističku komponentu njihova slikarstva, različit u ustaljenih obilježja akademskog stila: „Ono što su Turner, Courbet i Millet započeli a Manet konačno ustalio u modernom slikarstvu, onaj divni plein-air koji je potisnuo u kut svu onu akademsku ukočenost, sve mrtvilo i bezbojnost, to je od velikog dojma na sav mladi slikarski naraštaj.”²⁴ Dežman zapaža da i hrvatski slikari rade u plein-airu, čineći tako velik zaokret u odnosu na svoje prve radove na njemačkim slikarskim akademijama.

O Crnčićevu slikarskom izrazu misli da je „na putu sa većinom modernih slikara”, jer veću važnost pridaje boji i napušta pomno izrađivanje detalja.

Plavšić, Dežman i Gjalski u Bukovčevu su slikarskom izrazu gledali bit modernog slikarstva u duhu Secesije, što nije bilo točno. Naime, ne shvativši inovatorsku poruku impresionista, Bukovac je od njih prihvatio samo paletu dok je u načinu kompozicije slike ostao u akademskoj tradiciji. Njegovo slikarstvo nije imalo ništa zajedničko sa Secesijom, kojoj je dekorativna linija bila bitno sredstvo izražavanja.

U svojim brojnim kritikama Vladimir Lunaček valorizirao je slikarstvo na temelju njegove likovne izražajnosti i uloge u društvu. Kada tumači društvenu ulogu slikarstva u 18. i 19. stoljeću, Lunaček prihvaća mišljenje njemačkog teoretičara umjetnosti Richarda Muthera, koji navodi tri faze u razvoju slikarstva tog razdoblja.

U prvoj fazi, do kraja 18. stoljeća, ono je bilo u službi aristokracije, dotad jedinoga rafiniranog poznavaoa te umjetnosti.²⁵ U drugoj fazi, od početka 19. stoljeća, francuskom revolucijom afirmirana građanska klasa stavlja slikarstvo u svoju službu i postaje njegovim popularizatorom. Treća je faza socijalistička a karakterizira je slikarstvo naturalizma u koje ulaze impresionizam, plenerizam i neoimpresionizam.

Muther drži da se realizam, naturalizam i neoimpresionizam, slikarski pravci koje on naziva „kromatskim”, baziraju

isključivo na imitiranju stvarnosti, zbog toga što im je bitno izražajno sredstvo boja. Boju su, naime, slikari tih pravaca smatrali bitnim svojstvom predmeta.

Prihvaćajući takvo mišljenje Lunaček tvrdi da naturalističko slikarstvo nastaje pod utjecajem prirodnih znanosti, te materijalističke i pozitivističke filozofije, jer one stvarnost tretiraju u širini ali površno.

Po Lunačeku naturalističko slikarstvo ne odgovara modernoj generaciji koju smatra „nervoznom” i više čuvstvenom negoli misaonom. Pripadnicima te generacije ne odgovara površan naturalizam, jer bit slikarstva nalaze u prikazivanju ljepote koja je sama sebi svrhom. A to je jedini način da se izbjegne tendencioznost u slikarstvu.

Lunaček se nadalje zalaže za slikarstvo koje će umjetnicima pružati mogućnost da stvaraju slobodno, potaknuti sanjama, osjećajima, unutrašnjim, psihičkim životom. Po njemu se slikarstvo (u secesijskom smislu) mora izražavati linijom, jer jedino ona može izraziti duševna stanja umjetnika. Zadatak umjetnosti nije da služi kao poslastica, nego da bude funkcijom života kao svaka druga pojava.

Na temelju takva pristupa slikarstvu Lunaček nije kao drugi autori (D. Plavšić²⁶, M. Dežman²⁷, K. Š. Gjalski²⁸) plenerističko slikarstvo smatrao bitno novim i modernim u odnosu na akademizam, već je mislio da se mlada generacija likovnih umjetnika – ako želi biti moderna – mora u svom radu ugledati na secesijske simboliste.

Lunaček je pravilno tumačio smisao umjetnosti – nijekajući joj svrhu pripovijedanja, odgajanja, moraliziranja i fotografiranja. Njemu je umjetničko djelo „produkt okoline i umjetničkog instinkta umjetnikova”.

Vrednujući slikarstvo kroz prizmu društvene stvarnosti i umjetničkog odnosa spram nje, Lunaček je pridonio razvoju znanstvenog pristupa likovnom djelu, a time i razvoju povijesti umjetnosti u Hrvatskoj.

Analizom izražajnih sredstava hrvatskih slikara iz razdoblja Moderne Lunaček pogađa bit njihova umjetničkog izraza. Vrednujući slikarstvo Bukovca, on uočava da nanošenjem malih mrlja boja na platno taj umjetnik uspijeva prikazati životnost atmosfere: „Bojama koje on vidi u ljudskom licu ni broja se ne zna, tako su sitne te malene zrnaste mrljice jedna do druge poredane, da čovjek osjeća zrak i svjetlo sunčanog dneva.”²⁹

²² Gjalski, Ksaver Šandor. – U: Enciklopedija Jugoslavije. 1. izd. Zagreb 1958. Knj. 3.

²³ Gjalski, Ksaver Šandor. Druga Bukovčeva izložba. U Zagrebu mjeseca ožujka 1894. Vienac, 26/1894, 12, str. 189.

²⁴ Dežman, Milivoj. Menci Cl. Crnčić. Život, 1901, 3/1, str. 22.

²⁵ Lunaček, Vladimir. Moderno slikarstvo. Život, 1901, 3, str. 160–164, 167–172.

²⁶ Plavšić, Dušan. Unsere Kunstaussstellung. Agramer Tagblatt, 13/1898, 287, str. 2–3.

²⁷ Dežman, Milivoj. O hrvatskom slikarstvu. Obzor, 38/1897, str. 243.

²⁸ Gjalski, Ksaver Šandor (Pozdravno pismo o izložbi Društva hrvatskih umjetnika u Zagrebu 1898/99). Gredice, mjeseca novembra 1898. Hrvatski salon 1898, 1898, 1, str. 1–2.

²⁹ Lunaček, Vladimir. Izložba Društva umjetnosti. Vienac, 34/1902, 36, str. 564.

Belu Čikoša Sesiju, koji je Bukovčev pandan³⁰, Lunaček ocrtava kao slikara kojemu je svjetlo najvažnije i najjače likovno izražajno sredstvo za iskazivanje unutarnjeg života i snažnih emocionalnih poriva. Tako je Čikoš Sesija bio među našim slikarima najbliži secesijskom slikarstvu.

Analizirajući likovna sredstva izrazitog pejzažista Mencija Klementa Crnčića, Lunaček otkriva fine prijelaze u fakturi boje što su na različit način nanosene na površinu platna i time stvaraju dojam različite kvalitete materije. Kad Crnčić slika more, upotrebljava tanke namaze, a njegovo gibanje dobiva „paralelnim škraibanjem” preko finog namaza. Različito od mora, stijenje slika grubljim i debljim namazom, te tako postiže kontrast.

Vrednujući slikarstvo Ivana Tišova i Roberta Auera, tipičnih predstavnika zagrebačke škole, Lunaček ističe da je Auer dekorativni slikar uljepšanih ženskih aktova, a da u Tišovljevu izrazu prevladava šarenilo koje zagušuje atmosferu i plastičnost likova.

Pišući o akvarelima Ivana Tišova i Slave Raškaj, on ističe bitne razlike među njima: Tišov racionalno konturama ocrtava viđeno, a Raškajeva iskazuje svoje osjećaje u neposrednom doživljaju prirode.

Autor koji je dao sveobuhvatno mišljenje o slikarstvu Moderne u Hrvatskoj bio je Milan Marjanović. On je u hrvatskom slikarstvu Moderne uočio dvije bitno različite grupe, „nacionalnu” i „modernu”.³¹ Prva se vezala za historijske i patriotske sadržaje te uz literarnu tradiciju, a druga je prihvatila tehniku i gledišta modernih simbolista.

Marjanovićeva diferencijacija ne stoji, jer u tadašnjem slikarstvu u Hrvatskoj nije bilo slikara koji bi slijedili moderne simboliste u okviru Secesije. Mladi su slikari prihvatili Bukovčev način kao uzor svoga slikarskog izražavanja.

Iako kvalitetno različito u odnosu na prethodno razdoblje, hrvatsko slikarstvo u doba Moderne ipak, u cjelini gledano, ostaje u okvirima akademizma. S druge strane, velik utjecaj Moderne na popularizaciju slikarstva očituje se u mnoštvu članaka u tadašnjoj periodici (od pojave „Moderne” pa do 1903. objavljeno je više od 50% članaka o slikarstvu od njihova ukupnog broja u razdoblju 1869–1903). Lunaček je u to vrijeme bio jedini kritičar koji je pravilno, metodološki pristupio slikarstvu i svojim kritikama dao poticaj za daljnji razvoj znanstvenog pristupa slikarstvu u Hrvatskoj.

Takva više ili manje dosljedna tumačenja Secesije i nastojanja da moderno slikarstvo dobije punopravno mjesto u hrvatskoj likovnoj stvarnosti imala su ogorčene protivnike u vodećim crkvenim i kulturno-političkim strukturama, čiji su eksponenti bili muzički pisac, folklorist i kompozitor Franjo Kuhač i nadbiskup Stjepan Korenić.

Najoštrij stav prema mladim slikarima zauzeo je Kuhač smatrajući ih anarhistima, jer su „rušili” principe javnog morala, religije i domoljublja³². On se prvenstveno okomio na slikanje golog tijela, koje su mladi slikari uklapali u svoje kompozicije. Njegovo mišljenje dijelio je Korenić, koji je u svojim propovijedima napadao moderne tendencije u hrvatskom slikarstvu, govoreći da one narušavaju kršćanski moral.³³

Mišljenja Kuhača i Korenića odraz su konzervativne politike vladajućih struktura koje su u nastojanjima napredne omladine i mladih umjetnika vidjele političko suprotstavljanje.³⁴ Društveno-političku osudu modernih tendencija u slikarstvu dao je književnik Ante Tresić-Pavičić, izraziti predstavnik pravaške politike. Oštrim, sarkastičnim i kadikad vulgarnim načinom izražavanja on negira moderna secesijska nastojanja, smatrajući ih pomodarstvom, a vrhunac slikarskog izraza vidi u historijskom, alegoričnom i mitološkom slikarstvu čiji se sadržaj bazira na klasičnoj i nacionalnoj povijesti.³⁵

Pridavajući slikarstvu edukativno značenje u popularizaciji patriotskih ideja zalagao se za stvaranje narodnog stila u hrvatskom slikarstvu.³⁶ Tresić-Pavičić ne zadire u bit slikarstva jer je svoj pristup toj likovnoj grani bazirao na društveno-političkim uvjerenjima i na oduševljenju za klasičnu filozofiju i umjetnost antike.³⁷

Iako su nastojanja umjetnika u tumačenju modernih secesijskih tendencija u slikarstvu bila parcijalna i nedorečena, ona su svojom brojnošću i aktualnošću dala snažan pečat daljnjem razvoju slikarstva i povijesti umjetnosti u Hrvatskoj. U nizu autora ističe se Vladimir Lunaček, koji je primjerenim tumačenjem slikarstva utro put znanstvenom pristupu i razvoju naše likovne kritike.

32

Kuhač, Franjo Ksaver. O secesiji (Odgovor gosp. I. Pilaru). Hrvatska domovina, 13/1898, str. 255–259.

33

Korenić, Stjepan. Pomutnja pojmova. Katolički list, 49/1898, 30, str. 243–245.

34

Maruševski, Olga. Društvo hrvatskih umjetnika – o. c., str. 43.

35

Tresić-Pavičić, Ante. Secesija. Studija Ive Pilara. Novi vjek, 1898, 3/8, str. 486–502.

36

Tresić-Pavičić, Ante. Konferenca dr A. Tresić-Pavičića: O izložbi hrvatskih umjetnikah. (Članak u izložbenom paviljonu na 2. veljače g. 1899). Novi vjek, 1899, IV/8, str. 426–430.

37

Tresić-Pavičić, Ante. Secesija. Studija Ive Pilara.

30

Babić, Ljubo. Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću – o. c., str. 12.

31

Marjanović, Milan. Dvije izložbe. Život, 1901, 3, str. 186–187.